TEMELLÜKTEN POSTPRODÜKSİYONA: YASUMASA MORİMURA ÖRNEĞİ

Erdem OĞUZ [1]

ÖZ

Temellük sanatı ya da diğer adıyla kendine mal etme sanatı sadece bir kopyalama tekniği değildir. Özgün bir sanat eserinden yapılan temellük, sanatçısının kimliği ve özgün fikirlerinin süzgecinden geçtiğinde ortaya çıkan eserin yeniden özgün ya da orijinal olarak adlandırılması mümkün olabilir. Günümüz sanatında giderek yaygınlaşan bu sanatın oluşum süreci ve sonuçta ortaya çıkan sanat Fransız sanat kuramcısı Nicholas Bourriaud tarafından postprodüksiyon olarak adlandırılmıştır. Bu çalışmada postprodüksiyon sürecinin pratikte nasıl işlediğini göstermek amacıyla Japon sanatçı Yasumasa Morimura'nın sanatı ele alınmış ve önemli eserleri içerik, biçim ve sanatçının yeniden yaptığı orijinaller ile olan farkları açısından örnekler üzerinden incelenmiş ve yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Temellük, orijinal, postprodüksiyon, güncel sanat.

Oğuz, Erdem. "Temellükten Postprodüksiyona: Yasumasa Morimura Örneği". *idil,* 6.39 (2017): 3455–3474.

Oğuz, E. (2017). Temellükten Postprodüksiyona: Yasumasa Morimura Örneği. *idil,* 6 (39), s.3455 – 3474.

[1] Yrd. Doç., Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, erdemoguz(at)ibu.edu.tr

FROM APPROPRIATION TO POSTPRODUCTION: THE YASUMASA MORIMURA EXAMPLE

ABSTRACT

Appropriation art or in other words the art of arrogating to oneself, is not just a copying technique. It is possible that, the appropriation which was made from an original work of art may be re-genuine or original when it is filtered by the artist's identity and his genuine ideas. This process and the resulting art which has become increasingly widespread in contemporary art is called postproduction by French art theorist Nicholas Bourriaud. In this work, the Japanese artist Yasumasa Morimura's important works have been examined and interpreted in terms of context, form and the differences between his works and the originals which were reproduced by the artist, in order to show how the postproduction process works in practice.

Keywords: *Appropriation, original, postproduction, contemporary art.*

GİRİŞ

Türk Dil Kurumu sözlüğü "temellük"ün Arapça (tamalluk) kökenli bir kelime olduğunu ve *kendine mal etme* anlamına geldiğini yazar. Ancak özellikle sanat literatürü bağlamında, İngilizcedeki *appropriation* kelimesinin karşılığı olarak kullanılmaktadır. Bu süzgeçten bakıldığında ise a*ppropriation* söyleminin 15.yüzyıl Avrupa'sı kolonileşme ve sömürgecilik döneminde özellikle "kültürel varlıklara el koyma, kendinin kılma, çalma" anlamında ortaya çıkmış ve kullanılmış bir kelime olduğunu (Welchman, 2003: 1) vurgulamak gerekir. Dolayısıyla temellükün anlamını "maddi anlamda el koyma, kendinin kılma hatta çalma" fiilinin ifadesi olarak netleştirmek, bu metinde örneklenen ve sanat literatüründe temellük sanatı olarak kendini kabul ettirmiş türün kavranmasını kolaylaştıracaktır.

Temellük sanatı ifadesi, günümüzde sanatsal anlamda esinlenme, gönderme, alıntılama, espri kopya ve pastiş yöntemlerini içeren bir çatıyı tanımlamak için kullanılmaktadır. Ancak bu genellemenin temellük sanatının kapsam ve sınırlarını bulanıklaştırdığını söylemek gerekir. Çünkü Boudrillard'ın (2011: 51) "bayağı ve hükümsüz sanat" olarak nitelediği ironik ve alaycı yeniden yapımları, temellük sanatının tamamı gibi kabul etmek ya da Ali Artun'un sınıflandırmasıyla temellük sanatını post-modernliğin bir stratejisi olarak görmek ve günümüz sanatının dışında bırakmak tam anlamıyla doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Artun (2013), "geçmişteki her eserin alıntılanması, taklit edilmesi, kopya edilmesi ve bu sayede modern sanatın kalbi sayılan orjinallik/otantisite/biriciklik ilkesinin tahrip edildiğini" ve bu yolla "modern orijinallik ilkesin de kopyalanarak", sahtenin orijinal haline geldiğini söylüyor. Bu noktada, bu metinle amaçlanan husus, genellemelerin dışına çıkarak, temellüğün hangi oranda ya da hangi aşamada yapıldığının ortaya çıkan işin orijinallik derecesini belirleyemeyeceğini varsayarak, yapılan işin reprodüksiyon olmaktan postprodüksiyon olmaya geçtiği noktada ortaya yeni bir orijinal çıkabildiği fikrini, Yasumasa Morimura örneği üzerinden gösterebilmektir. Bu bağlamda bu metinde temellük sanatı ifadesi, orijinalin yerine yeni bir orijinal yapılması durumunu ifade etmek için kullanılmıştır.

Orijinalin Yerine Orijinal Yapmak

Temellükle bir orijinal yapmak eylemi, oluşumu için el konulan özneyle birlikte durmaya, ya da onu hatırlatmaya ihtiyaç duymaz. Fakat yeni orijinalin tam anlamıyla okunabilmesi için izleyicinin el konulmuş orijinali bilmesi gereği ortadan kalkmış değildir elbette. Temellük sanatı Stallabrass'ın da (2009: 83) dediği gibi sanat jargonu, sanat tarihi ve çağdaş sanata dair bilgi sahibi olan "mahir izleyicilerin" katılımıyla amacına ulaşır. Bu durumun en bilinen örneği Manet'nin Tziano'nun *Urbino Venüsü'nü* (Resim 1) yeniden yaptığı *Olympia* (Resim 2) tablosudur.

Resim 1. Tziano, Urbino Venüsü, 1538

Resim 2. Edouard Manet, Olympia, 1863

Manet'nin resimdeki modernizmin öncüsü olduğu söylenir. Manet'nin Olympia'sı sanatçının döneminde görülen türden kibar bir fahişeyi tasvir ettiği için modern sayılabilir (Gintz, 2010: 52). Manet, *Olympia*'da Tiziano'nun resminde görülen Rönesans idealizminden çok daha gerçek bir imge yaratmış; böylece 19.yüzyıl akademik kalıplarını yerle bir etmiştir (Antmen, 2014: 144). Manet *Olympia* ile orijinalin yerine yepyeni bir orijinal yapmakla kalmamış, aynı zamanda günümüze değin çok sayıda sanatçı tarafından temellük edilerek, adeta temellük sanatının sembolü haline gelmiş olan bir ikon yaratmıştır.

Temellük bu kullanımıyla, sanatçısının orijinal özne ile izleyicinin algısı arasına yeni bir *imge-perde*[2] kurması ve orijinali perdeye yansıttığı yeni orijinal ile örttüğü hallerde, yani orijinal öznenin sanatçının malzemesi olmaktan öte bir görünürlüğünün kalmadığı durumu ifade eder. Hal Foster da (2009: 162) 1960'lardan beri sanatın bir kolu haline gelmiş olan temellükün yanılsamacılığa yöneldiğini söylüyor: "Yanılsamayı ifşa eden temellük sanatı izleyiciden yüzeyine eleştirel bir bakışla bakmasını ister". Foster temellük sanatının öznesi ile olan iletişiminin/alışverişinin çok da basit olmadığını ve aradaki imge-perde üzerinde oluştuğunu söylüyor. Temellük sanatı yansıttığı özneyi hem eleştirip, hatta ona düşmanca yaklaşabilirken, hem ondan etkilenip hem de hayran olabilir. "Bazen bu muğlaklık gerçeği gösterir, yani temellük sanatı yeniden sunumun yanılsamalarını ifşa etmeye çalışırken imge-perdeyi ortaya çıkarabilir" (Foster, 2009: 184,185). Bu kabul, Fransız sanat kuramcısı Nicolas Bourriaud'nun "Postprodüksiyon" olarak sınıflandırdığı sanatın çıkış noktasıyla örtüşür.

[2] Jacques Lacan'ın imge-perde şemasında olduğu gibi: "(…) perde arabuluculuğun gerçekleştiği geometrik mekandır". Perde resim noktasındaki öznenin ışık noktasındaki nesneyi görmesini sağlar. Aksi takdirde görüş olanaksızdır; çünkü bu perde olmadan görmek, bakış tarafından körleştirilmek veya gerçek tarafından rötuşlanmaktır (Akt. Foster, 2009).

Postprodüksiyon

Nicolas Bourriaud, Postprodüksiyon (2004) adlı kitabında temellükün postprodüksiyonun ilk safhası olduğunu ifade ederken, yapılan işi bir yeni üretim olarak sınıflandırır. Sanatta kavramsallığın başlangıcı olarak gördüğü Duschamp'ın hazır nesnelerini temellük sanatının da ilk kavramsal örnekleri olarak gören Bourriaud, temellük sanatçılarının yaratı/kopya, hazır-nesne/orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımı yıktıklarını şöyle ifade ediyor:

> Doksanlı yılların başından beri gittikçe artan sayıdaki sanat işleri daha önce var olan çalışmalardan yola çıkarak yaratılıyor; giderek daha fazla sanatçı başkaları tarafından yapılmış çalışmaları ya da hâlihazırdaki kültürel ürünleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor veya kullanıyor. Kullanıma hazır işlerin sayısındaki bu artış ve şimdiye değin görmezden gelinen ya da küçümsenen formların sanat dünyasına katılması ile karakterize edilen bu postprodüksiyon sanat, bilgi çağında küresel kültürün hızla yayılan kaosuna bir tepki gibi gözüküyor.
>
> Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren bu sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazınmasında rol oynuyorlar. Manipüle ettikleri materyal birincil değildir artık. Bundan böyle önemli olan ham materyali temel veri olarak alan bir formun ayrıntılarıyla ele alınması meselesi değil, kültürel pazarda çoktan dolaşımda olan nesnelerle (…) çalışma meselesidir (Bourriaud, 2004: 22).

Ali Akay'a (2004: 12) göre de postprodüksiyon, günümüz teknolojisinin bir üretim şekli olduğu gibi sanatların da üretiminin değişmez parçası haline gelmiştir. Fotoğraf, enstalasyon, veya videoların postprodüksiyon stüdyolarında yeniden değerlendirilmesi bu alanlardaki üretim sürecinin vazgeçilmez bir adımıdır.

Ancak diğer taraftan Akay (2004: 10) postrodüksiyon sanatçılarının orijinal eserler üretmek yerine kopyalanabilir işler üretmelerini eleştirerek, "sanatın orijinal değil de kopya üzerine oturması (…) günümüz küresel hipertüketim ve kopyalama ve de aşırma, çalma ilişkilerinde kendisini daha farklı bir boyutta göstermektedir" diyor.

Postprodüksiyon sanata karşı duran Donald Kuspit de günümüzde var olanı "postsanat" olarak adlandırıyor ve onu tamamen sıradan sanat olarak niteliyor. "Postsanat gündelik gerçekliğe eleştirel yaklaştığını iddia eder, ama aslında aslında onu allayıp pullayan sanattır. Toplumsal hammaddenin mekanik bir reprodüksiyonunun yapılması, hayal gücünün başarısı sanılmaktadır" (Kuspit, 2006: 104)

Postprodüksiyonun, basitçe niteliksiz bir kopya yapmak olduğu fikrine karşı günümüz postprodüksiyon sanatından bir örnek ortaya koymanın bu konudaki tartışmalara ışık tutabileceği düşüncesinden yola çıkılarak, Japon sanatçı Yasumasa Morimura ve temellük ettiği orijinalleri nasıl bir postprodüksiyon süreci sonunda yeniden yaptığı ve kendinin kıldığı gösterilmek istenmiştir.

Yasumasa Morimura'yı Okumak

Yasumasa Morimura 1951 yılında Osaka, Japonya'da doğmuştur. Sanat eğitimini Japonya'da almış olmasına rağmen, bu eğitimin (dünyanın pek çok farklı noktasında olduğu gibi) batı sanatı odaklı olmasının bir sonucu olarak, batı sanat tarihinin ve batı popüler kültürünün öne çıkmış, çok bilinen figürleri Morimura'nın sanatının ana malzemesini oluşturur. Morimura Japon kültürünün bağlayıcı etkisiyle Postmodernizm ve küreselleşme gibi çağdaş bağlamların oksidentalist bir yorumcusudur (Morimura, 2003: 224). Morimura fotoğraflarında idealize edilmiş uzaktaki bir dünyayla sürekli Resim temas halinde olmakla şekillenmiş bir kimliği yansıtır (Heartney, 2011: 260). Batı kültüründen kendine mal ettiği 'ikonları' yeniden sahneler, canlandırır ve fotoğraflar. Kendine mal eder, Japonlaştırır. Ortaya çıkardığı işlerin, kültürler arası dinamikleri, kültürel farkları, kültürel geçişlilikleri ve kültürel kimliği sorguladığı ilk bakışta görülebilen çıkarımlardır.

Morimura dikkatleri üzerine toplamaya başladığı 80'li yılların ortalarından, günümüze değin dünya çapında ses getiren çok sayıda işe imza atmış, çok üretken bir sanatçıdır. Batı kültürünü, sanatını, önemli kişilerini, önemli olaylarını farklı seriler halinde ele almış ve böylelikle kendisini sürekli sanat dünyasının gündeminde tutmuştur. Kendisini ya da işlerini tanımlarken genellikle 'alçak gönüllü doğulu' mizacını korumuş, ketum bir tavır sergilemiştir. Ancak bu mütevazi tavrı işlerinin sansasyonelliğiyle açıkça çelişmektedir (Kuspit, 2005: 7).

Morimura'nın işlerinden *Self-portrait as Art History (Oto-portreler ile Sanat Tarihi)* fotoğraf serisi (1988-1991), sanat dünyasının dikkatini çeken ilk seri olmak niteliği ile Morimura okumalarına başlamak adına uygun olacaktır. Adından da anlaşılacağı üzere bu seride Morimura, batı sanat tarihinin köşe başlarında yer tutmuş resimleri yeniden yapmaya girişmiştir. Kısaca tanımlamak gerekirse bu yeniden yapım süreci, orijinal işlerin görüntüsünü yeniden oluşturmak yolunda boya, dekor, aksesuarlar, kostümler, makyaj, karakterlerin canlandırılması, fotoğraf çekimi, fotomontaj ve biraz da dijital görüntü işleme teknikleriyle müdahaleden oluşur. Morimura'nın işlerinin ayırıcı özelliği ise kurduğu mizansendeki karakterlerin her birinin Morimura tarafından bizzat canlandırılmasıdır. Bu yapım sürecinde Morimura orijinal mizansende yer alan kültürel işaretçi sayılabilecek nesneleri (sembolleri) doğu kültüründen nesnelerle değiştirerek, hem karakterleri hem de kompozisyonu

tamamlayan diğer unsurları 'Japonlaştırır'. Ortaya çıkan 'kopyayı' kendine ve kültürüne mal eder. Batıdan doğuya, geçmişten günümüze, kültürel temsilden kültürel bağıntısızlığa doğru bir akıntı oluşturur. Orijinalden kalma kalıplar, sınırlar, ezberler bu akıntıda bulanıklaşır, kaybolur.

Morimura süjelerini canlandırırken çoğunlukla tuhaf hatta komik değişimlere uğratarak iki anlamlılıkla belirsiz anlamlılık arsında gidip gelen bir "gri alan"[3] yaratır. İzleyicisini yaratıcı zihin oyunlarına davet eden açık bir yapı kurar. *Sanat Tarihi* serisinin en çok ses getiren işlerinden biri olan *Portre(Futago)* (1988 - Resim 3), batı kültürünün ikonlarından biri olmuş Manet'nin *"Olympia"(*1863) tablosunun bir yeniden canlandırılmasıdır ve çoklu okumaya müsait Morimura 'oyunculuğuna' iyi bir örnektir.

Resim 3: Yasumasa Morimura, Portre (İkizler) / Portrait (Futago) 1988.

Morimura'nın oyuncu karakteri fotoğrafın isminden itibaren ortaya çıkar. Japonca futago kelimesi ikiz veya ikizler anlamına gelmektedir. Bu isim bir yandan bu

[3] Morimura "gri alan" tasvirini şöyle açıklıyor: "İnsanlar hayatları boyunca bir şeylere ait olmaya veya olmamaya çalışıyorlar. Erkekler erkek, kadınlar kadın, babalar baba, Japonlar Japon, Amerikalılar Amerikalı. Bütün dünya taraf seçmeye zorlanıyor. Ancak yine de insanlar zihnen ve bedenen sosyal hayatın belirlediği tanım, işlev ve makamların dayattığı sınırları sıklıkla aşıveriyor. Bu noktada benim *gri alanlar* dediğim şey ortaya çıkıyor" (akt. Kuspit, 2005, 102).

işin bir kopya olduğuna (fotoğraf olması sebebiyle) işaret ediyorken diğer taraftan Olympia'nın kendisinin değil, bugüne değin tanışmadığımız ikizinin(!) fotoğrafına baktığımız yönlendirmesini yapıyor olabilir. Resme bakıldığında Morimura'nın sunduğu imgenin hem öznesi hem de nesnesi olduğu görülür. "Gerçek Olympia'nın aksine Morimura'yı bir başkası temsil etmez: Sanatçı kendini sunar (Antmen, 2011: 149).

Dana Friis-Hansen (1995: 57) *Futago*'daki kelime oyununu irdelerken, oyun alanını genişletecek bir açılımla Manet kelimesinin söylenişiyle Japonca'da 'imite etmek' anlamına geldiğini ve kopyalamak için bu resmi seçerken Morimura'nın bu kelime oyunundan ilham almış olmasını muhtemel görerek, Morimura'nın oyuncu ruhuna vurgu yapar. Resmin göze görünen yüzünde ikizliğin izini sürmeye devam ettiğimizde de, hem Manet'nin Olympia'sı olan Victorine Meurent[4] hem de yanındaki zenci (Afrika'lı) uşağı canlandıran, bir beyaz ve bir siyahtan oluşan 'Morimura ikizlerini' görürüz. Koplos ise (1989: 189) bu zenci beyaz ikizliğinin, sadece kopya ve orijinalin farkını bulanıklaştırmakla kalmayarak, siyah ve beyaz, dişi ve erkek arasındaki farkları da daha 'gri' bir alana çektiğini söyler.

Mizansendeki karakterleri Morimura'laştırma pratiğinin ardından sıra kompozisyonu tamamlayan diğer nesneleri 'Japonlaştırmaya' gelmiştir. Manet'nin resmindeki kıyafet ve aksesuarlar Japon kültürüne ait öğelerle değiştirilmiş ve hatta tarihi atmosfere tezatı pekiştirircesine, Olympia'nın kara kedisi yerine günümüz Japon anime kültürünün ikonlarından biri olan *maneki neko* (el sallayan kedi figürü) fotoğraftaki yerini almıştır (Koplos, 1989: 190).

Bir fotoğraf olarak *Portre (Futago)* Japon ve batı kültür sembollerini yan yana sergilemekte ve bu sayede kültürler arası farklılıklara dikkat çekmektedir. Ancak yeni mizansende kullanılan öğeler ait oldukları kültürden de kopuk olarak sergilenmiştir. Farklı kültürlerden öğeler yan yana koyularak iki anlamlılık vurgusu yapılmış olabilir ama sonuçta ortaya çıkan sembol kalabalığı sanki özel olarak sessiz bırakılmış, ilk bakışta dikkat çekmeyen, arayan gözün bulabildiği kültürel bir geçişlilik fonu oluşturmaktadır. Fotoğraftaki ucuz düğün kimonosu ve el sallayan kedi figürü, Koplos'un (1989: 189) yorumuyla "Morimura'nın oto-portrelerinin diğer bir anahtar konusu olan popüler kültür, güzel sanatlar 'evliliğine' de bir göndermedir". Bu birliktelik kitsch bir estetik anlayışıyla ortaya çıkmaktadır. Orijinal *Olympia*'daki dingin ve susturulmuş renk paletinin aksine Morimura çok yüksek değerli bir renk skalası kullanmıştır. Arka planda kullandığı renklerdeki abartıyla yetinmeyen Morimura, figürlerde de tüylü sarı peruk, büyük takma kirpikler, turuncu oje ve metalik

[4] Manet'in çıplak modelinin adı. Theodore Reff 'in 'Manet: Olympia (1976) adlı kitabından (akt. Friis-Hansen: 57).

mor topuklu terlikler aracılığıyla öndeki çıplak figürü frapanlaştırırken, arkadaki portrenin aşırı renklendirilmiş ten boyası, mavi göz farı ve fosforlu pembe cüppesi de uşak figürünü ağdalandırmaktadır. Barbara Wanger (2004) bu düzenlemenin amacının modelin kadın olmadığını vurgulamak ve pozun bir erkek tarafından sergilenmesindeki iğretiliğe dikkat çekmek olduğunu savunur.

Janet Koplos (1989: 189), Morimura'nın çıplak pozunda görülen aşırı transvestizmin, Manet'nin döneminde aşırı uçlarda bulunmuş resmini, ağırbaşlı ve uslu gibi gösterse de, Morimura'nın bu resmi kopyalamak üzere seçmesinde, "Manet'nin orijinalinin sanat tarihindeki yerini fahişelik vurgusu üzerinden elde etmiş olmasının rolü" olduğunu ve Morimura'nın da "sanatı sermayenin fahişesi olarak gördüğünü" öne sürmüştür. Bu yaklaşımı doğru kabul etmek, *Futago*'daki fahişe rolünün (zaten bir fahişe olduğu herkesçe bilinen bir karakterin) neden Morimura tarafından iyice belirginleştirildiğine dair bir fikir verebilir. Diğer taraftan Kuspit'in (2005: 4) vurguladığı gibi "Morimura'nın 'ikon avcılığı' kıstasları arasında popüler kültür aidiyetinin önemli bir yer tuttuğu" göz önüne alındığında, zaman içinde Manet'nin eserinin sanatsal değerinden sıyrılıp çoğaltıla, çoğaltıla (sanat kitaplarında, dergilerde ve başka sanatçıların malzemesi olarak) adeta anonim bir popüler kültür ikonuna dönüşmüş olması Morimura'nın Olympia'yı seçmesinin olası sebepleri arasında sayılabilir.

Morimura (akt. Weil, 1995) *Futago*'nun "giyilebilir resim" olarak adlandırdığı türün iyi bir örneği olduğunu belirterek *Futago*'da "batı sanat tarihini giydiğini" söylüyor. Açıklamasında kültür ya da kimlik olgularının, bürünülmek istenen kimliğe uygun giyinmiş herhangi birinin sergileyeceği performansla kolaylıkla ifade edilebileceğini anlatıyor. Morimura (akt. Weil, 1995) ayrıca, yan yana pozladığı ya da birbirleri yerine kullandığı batılı ve Japon öğelerin "melez bir kültüre giysi dikmek çabasını yansıtmadığını ve sadece yaratıcı aklın bir araya getirdiği tatlar olduğunu" ifade ediyor. Morimura'nın işleri kültürel zeminde bir melezleme denemesi olarak algılanıyor olsa da içlerinde bu kaynaşmadan doğan bir birlik ya da sentez barındırdıkları ya da kültürlerin erdemlerini bir araya getirdiklerini söylemek doğru olmayacaktır. Tam tersine Morimura bu melez kültürün akortsuzluğunu, ahenksizliğini, parçaların bütünleşmezliğini sergiler. Bu konuyu şöyle dile getirmiştir:

> Benim işlerimde doğu ile batı buluşurlar ama ben asla bu iki dünyayı birleştirmeye çalışmıyorum. Onlar aynı anda birbirlerinin zıttı olarak varlar. Oto-portrelerim psikolojik dengesizliğin portreleridir. Kaybolmuş şeylerin resmidir. Uyumsuzu, dengesizi, rahatsız ediciyi ve garibi araç olarak kullandığım psikolojik portreler. Benim, yani batı kültüründen fazlaca etkilenmiş ama Japonya da doğmuş ve büyümüş bir doğulunun portreleri (Morimura, 2003: 114).

Morimura'nın bu ifadesinin izini sürmek amacıyla *Oto-portreler ile Sanat Tarihi* serisinin alt başlığı niteliğinde sayılabilecek, 1990 tarihli *Daughter of Art History (Sanat Tarihinin Kızları)* serisinden *Prenses A* (Resim 4) adlı fotoğraf ele alınabilir. *Futago* gibi *Prenses A da* giyilmiş bir resimdir. Velazquez'in *Infanta Margarita* (1656) adlı eserinden temellük edilmiştir. Mizansende boyanmış arka plan önünde sahte bir kostüm giymiş Morimura'nın kompozisyona dikkatlice yerleştirilmiş suratı görülür. *Futago*'daki alaycı tavrın yinelendiği, Velazquez'in resminin çeşitli tahrif ve abartılara uğratıldığı bir iştir. Morimura bu sefer Margarita rolünde, kitsch metal ve altın takılarla süslenmiş bir elbise içinde, yine altın ve kırmızı karışımı kocaman bir saç tokasıyla poz verir. Ancak asıl göze batan, Velazquez'in küçük kızının narinliği yerine konan Morimura'nın kocaman kafası ve altın ojeli, orantısız büyüklükteki elleridir. *Futago*'daki parodi havasının yerini izleyende rahatsızlık hissi uyandıran grotesk bir atmosfer almıştır.

Resim 4: Yasumasa Morimura, *Prenses A*, 1990.

Morimura işlerinde kendine mal etme sürecini genellikle cinsel, kültürel, ahlaki sınırları bulanıklaştırma yoluyla uygularken *Prenses A*'da bu olağan şablonunun dışına çıkarak, toplumsal dokunulmazlığı en yüksek sınırlardan birine, çocukluk ve yetişkinlik arasındaki ayrıma sataşmaktadır. Kuspit de (2005: 8) Morimura "çocuksu

şirinliğin yerine ucubemsi, grotesk bir karakter koyarak garibi, dengesizi ve uyumsuzu kendine ne kadar yakın bulduğunu bize gösterir" diyerek bu seçime vurgu yapıyor.

Morimura'nın (2003: 114) işleri hakkındaki "psikolojik dengesizliğin portreleri" tanımı bir kimlik krizinin itirafı olarak yorumlanabilir. Kişisel, cinsel, kültürel ve hatta sanatsal açıdan 'kimliksiz', dengesiz duruşunun açıklaması olabilir. Kimliksizlik vurgusu biricikliğin, özgünlüğün ya da diğer bir deyişle 'imzanın' önemsizleştirilmesi olarak yorumlandığında bu fotoğrafik uyarlamalar orijinale, saf olana, geleneğe karşı postmodern bir duruşun ifadesi sayılabilir. Açıktır ki Morimura negatif, kuşkucu ya da kavrama takıntılı bir yaklaşımdan çok oyunculuk, eğlence, alay güdüleriyle hareket eden, kültür alanındaki tüm dokunulmazları hor gören bir karaktere sahiptir. Bu durum belki de doğduğu şehir olan Osaka'nın Japon geleneksel komedi tiyatrosunun yani Rakubo'nun çıkış yeri olmasından kaynaklanmaktadır. Osaka halen Japonya'nın pek çok komedyen ve performans sanatçısının ortaya çıktığı şehirdir (Munroe, 1994: 342). Morimura'nın tüm işlerinde yaşattığı alay, oyun, hile, kurnazlık, ve ikiyüzlülük kendi yorumuyla "eğlendiriciliğinin" araçlarıdır: "Sanat eğlencedir. Michelangelo da Leonardo da Vinci de dönemlerinde eğlendiriciydiler. Ben bir eğlendiriciyim ve sanatımda bana eğlenceli geleni yapıyorum" (akt. DiPietro, 2005).

Morimura işlerini eğlenmek için yaptığını söylüyor olsa da işlerinin çok çeşitli yönlerden okunmaya müsait bir yapıya sahip olduğu da bir gerçektir. Morimura'nın tek kalıba sığmazlığını vurgularcasına Norman Bryson (1995: 75) 'Morimura: 3 Okuma' makalesinde Morimura'ya üç farklı açıdan yaklaşır. Bryson ilk okumasında, sanatçının batı tarafından ilk keşfedildiği dönemlerdeki batılı sanat yorumcularının perspektifinden bakar. Bu bakış açısından Morimura'nın işleri batı kültürel emperyalizmine ve batı tarafından yapısallaştırılmış "öteki" ve "aynı" kavramlarına tutkulu bir meydan okumadır. Bryson *Portre(Futago)* üzerinden fikrini detaylandırır. Morimura'nın hem beyaz hem siyah figürleri canlandırarak, hiyerarşik ve alttan alta ırkçı batı geleneği üzerinden, beyazı 'merkez' siyahı 'periferi' olmaktan çıkarıp, 'aynılığın' vurgusu haline getirdiğini söyler ve bu temelde Morimura'nın temelüğünün "1980'lerin kültürel eleştiri anlayışında bir kör nokta oluşturduğunu" iddia eder. Bryson Manet'in *Olympia*'sındaki göndermelerinin aksine, Morimura'nın 19.yy. sınıf yapısını, erkek gözünden bakışı, ırkçılık yorumunu ve emperyalizmi küçümsediği söyler. Bryson (1995: 76) Manet'in *Olympia*'daki mesleği belli ana karakterin yerine geyşavari bir karakter oturtan Morimura'nın, "batının doğulu kadına bakışındaki ahlaki istismarına, aşağı gören tutumuna ve genel anlamda batının önyargılarına bir taşlama yaptığı" fikrindedir.

Bryson (1995: 77) ikinci okumasında ise Morimura'nın işlerini sadece 'kültürel eleştiri' sınıfında görmenin yetersiz bir yorumlama olacağını öne sürüyor. Sanatçının

fotoğraflarında yer alan kültür işaretçisi öğelerin günümüz 'küresel' dünyasının bir gerçeğine ayna tuttuğunu, Resimin (sanat eseri de olsa) istendikçe çoğaltılması, müdahaleye uğratılması ve değiştirilmesinin kolaylığının Morimura'yı sanat tarihine ve orijinale bir saygı duruşu yapmaya itmiş olabileceğini yazıyor. Buradan çıkışla Bryson Morimura'nın "kültür tarihine ya da geleneğe değil, güncelin uçuculuğuna ve bulanıklığına sataşan" bir tutum izlediğini söylüyor ve Morimura'nın asıl probleminin 'merkezdekilerin' periferiye (batı sanat çevrelerinin doğu sanatına) bakışındaki eğretilik ve 'kendinden olmayanı marjinal sayma' tavrına duyduğu tepki olduğunu iddia ediyor.

Bryson (1995: 78) üçüncü okumasında da Morimura'nın fotoğraflarındaki kültürel öznelliğin postmodern bir yaklaşımla boş verildiği yapının, "bir kültür eleştirisi olmak yerine basitçe küresel ilgi pastasından bir pay alma çabası" olabileceğini dile getiriyor. Bryson *Sanat Tarihi* serisindeki oto-portrelerin temelde "batı sanatının koloni hayalleri ve psiko-seksüel takıntılar döneminin bir parodisi" olmak vasfıyla bile güncel sanat izleyicileri ve küresel sermayenin ilgisine bir davetiye niteliği taşıdığını öne sürüyor.

Bryson'ın tespitleri kabul edilebilir olsa da Morimura'nın hareket noktasının Donald Kuspit'in (2005: 10) iddia ettiği gibi "batı sanat tarihine bir takıntı" olması ya da sadece Morimura'nın eğlence anlayışının yansıması olması ihtimalleri ortada durmaktadır. Bu nedenle bu konuda kesin bir karara varmak yerine Morimura'nın işleri üzerinden ilerlemek daha sağlıklı bir yaklaşım olacaktır. Bu doğrultuda Morimura'nın Rosetti'nin *Sevgili* (1865-66 - Resim 5) adlı eserinden temellük ettiği ve en az *Futago* kadar bilinen *Altı Gelin* (1991 – Resim 6) adlı fotoğrafını ele almak uygun olabilir.

Resim 5: Rosetti, Sevgili / Beloved, 1865-66.

Altı Gelin adlandırmasını yorumlamakla başlandığında, Morimura aynı *Futago'*da olduğu gibi batı kültürüne yönelik eleştirel bir tavır takınmış gibi gözükmektedir. *Futago'*da izlenen yoldan gidildiği ve fotoğrafın adının orijinal resmin tek kişiyi (sevgiliyi) ifade eden adı *Altı Gelin'e* çevrilerek bir tür 'çoğaltma' ya da 'eşitleme' yapıldığı söylenebilir. Yine Rosetti'nin resmindeki kültürel işaretçiler (çiçekler, takılar, saç tokaları) 'Japonlaştırılmış' ve öndeki iddiasız prinç vazo yerine, üstündeki yansımış görüntüden duvarları Japon ideogramlarıyla bezeli bir fotoğraf stüdyosunun içinde bulunulduğu anlaşılan, altın bir kupa kullanılmıştır (Resim 7). En öndeki (muhtemelen diz çökmüş) siyahi figürün Afrikalılığı, takılarıyla iyice belirginleştirilmiş ve böylece merkezdeki figürün 'beyazlığıyla' olan tezat vurgulanmıştır.

Resim 6: Yasumasa Morimura,

***Altı Gelin / Six Brides,* 1991.**

Resim 7: Yasumasa Morimura,

Altı Gelin / Six Brides (detay), 1991.

Bu noktada Morimura'nın yeniden canlandırmasının, batı geleneğinin ırkçılığını ve emperyalizmini ifşa eden bir tavır takındığını söylemek yanlış gözükmemektedir. Ancak Wagner'e (2004) göre bu tavrın ortaya konuş biçimi *Altı Gelin'*de *Futago'*ya kıyasla çok daha yumuşaktır. "*Futago*'da merkezdeki figürün peruklu, sahte kirpikli ve eliyle cinsel organını gizleyen bir erkek olduğunu gözümüze sokmakla, fotoğrafına güçlü bir karikatür havası katan Morimura, *Altı Gelin'*de canlandırdığı figürlerin dişiliğinin sorgulanmasını istemiyor gibidir". Cinsiyete dayalı hicivin dışarıda bırakılmasının yanısıra grotesk unsurlar da içermiyor görünen *Altı Gelin,* batı kültürüne yöneltilmiş aşağılayıcı bir yergiden çok, Morimura'nın Rosetti'nin *Sevgili*'sini kaygısızca yeniden yorumlaması gibi görünür.

Bu durumu Bryson'ın okumalarındaki karakter analizlerine oturtmak yerine, Morimura'nın bir söyleşisinde *Sanat Tarihi* serisine dair yaptığı açıklamayla değerlendirmek daha normal olacaktır. Art and Text dergisi yazarı Akira Tatehata'nın , "işlerinin ardında yatan eleştirel ruhun nereden beslendiği?" sorusuna, Morimura "*Sanat Tarihi* fotoğrafları resmin tarihine karşı bir saygı duruşudur" cevabını veriyor (Tatehata, 1990).

Resim 8: Yasumasa Morimura, , Oto-portre (Marilyn Monroe), 1996.

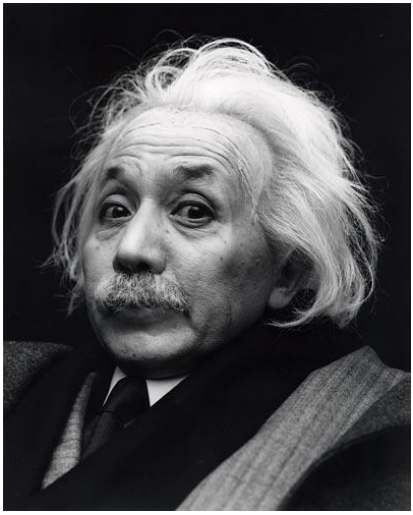
Altı Gelin'de belirginleşen batı sanatını anma ve saygı duyma tavrı Morimura'nın daha sonraki işlerinde de belirgin olarak görülüyor. Morimura yeniden can verdiği batı kültürü ikonlarına "sevgi besleyerek" yaklaştığını en açıkça 1996'da yaptığı "Aktrisler" serisinde gösteriyor. Cindy Sherman'ın hayali film karelerini hatırlatan ancak Sherman'ın aksine yani filmlerden aldığı kareleri yeniden canlandırmak yerine, kendi kurduğu sahneleri fotoğraflayan Morimura, onun "aklına kazınmış olanın, kişiler ya da olayların sembolik değerleri değil, ele aldığı 'ikonların' sabitlenmiş görüntüleri" (Morimura, 2003: 114) olduğunu ortaya koyuyor. Batıya olan saygı ve sevgisinin sadece batı sanatıyla sınırlı olmayıp batı popüler kültürünü de kucakladığının göstergesi olan bu seri, Morimura'nın kendine has espri anlayışını ya da oyuncu ruhunu bile bir kenara koyarak, canlandırdığı kişiye elinden geldiğince benzemeye çalıştığı bir performans dizisi olarak görünüyor (Resim 8 ve Resim 9).

Resim 9: Yasumasa Morimura, , Oto-portre (Marilyn Monroe), 1996.

Morimura'nın ikonlarını canlandırma çabası ele alındığında, sadece kadın kimliğine bürünmeyi seçmiş olması dikkat çekiyor. Bu

noktada, kültür ve gelenek penceresinden bakılarak bir Japon erkek için kadın rolüne bürünmenin yani *onnagata*'nın[5] çok da sıra dışı olmadığını göz önünde bulundurmak gerekir. Ancak Morimura canlandırdığı aktrislere ne kadar benzemeye çalışsa da fotoğraflarda karşımıza çıkan sonuç fazlasıyla 'doğulu' ve 'erkek' kalıyor. Bir yanda cinsiyet ve kültür farkları arasındaki sınırlar bulanıklaşıyor, diğer yanda da geçmişin büyük yıldızları bir parodinin acemi oyuncularına dönüşüyor. Nihayetinde Morimura batı kültürünü ne kadar içten "giyerse" o kadar eğreti duruyor, ironisi kendinden doğuyor. "Hiciv yapmıyorum" (Morimura, 2003: 114) diyor olsa da batıyı hicvetmiş oluyor.

Yasumasa Morimura, burada ele aldığımız fotoğraf serilerini takiben yaptığı işlerde sanat tarihinden 'görüntüler' kullanmak yerine 'tarihten görüntüler' kullanmak yolunu benimsemiş görünüyor. Son yıllarda yaptığı "Seasons of Passion: A Requiem I (Tutku Mevsimleri: Bir Ağıt I)"(2006) ve "Twilight of the Turbulent Gods: A Requiem for the 20th Century (Çalkantılı Tanrıların Alacakaranlığı: 20.Yüzyıla Bir Ağıt)" (2007) fotoğraf serilerinde tarihi kişilikleri canlandırıyor (Resim 10). Ancak bu serilerde, *Aktrisler'*de de olduğu gibi kültürel ya da kimliksel bir hiciv okumak mümkün olmuyor.



Resim 10: Yasumasa Morimura, A Requiem- Dream of Universe Albert

(Bir Ağıt- Evren Rüyası - Albert), 2007

[5] Japon tarihi tiyatrosu Kabuki'de kadın rollerini oynayan erkeklerin ortak adı.

Sonuç

Yasumasa Morimura'nın yeniden kurguladığı, melezlediği ve büründüğü benlikler çoğunlukla batılı olduğu için, ortaya çıkan orijinaller türlü şekillerde okunabilir. Fotoğrafları cinsiyet, kimlik, ırk gibi kavramlarla oynadığı için bazen kültürün küreselleşmesi, doğu'nun batının kolonyal etkilerine cevap vermesi, bazen de sadece kendi egosentrik tiyatral eğlencesi olarak yorumlanmıştır (Marsh, Watts, Malyon, 2003: 17). Morimura ise, otoportrelerini, "Sanat Krallığı"nda, gerçeklikten ayrı bir deney olarak gördüğünü belirtir; bu deneyin herhangi bir şekidle başarısız olması durumunda bazen gerçek dünyaya geri dönmesine engel olduğunu söyler. Ama yine de otoportreler aracılığıyla kendini ifade etmekten hiçbir zaman vazgeçmeyeceğini belirtmiştir (Morimura, 2008: 9)

Sonuç olarak, Morimura'nın sanatsal yaşamı boyunca yerlerine geçtiği karakterlerin sınırlara sığamamış ve onun ifadesiyle "gri alana" taşmış kişiler olmaları dışında, portföyünün tamamını kapsayan ortak bir söylem paydasından bahsetmek zor görünüyor. Ancak Morimura'nın "eğlenmek ve eğlendirmek" diye tanımladığı üretim felsefesi, Stallabrass'ın tabiriyle "mahir izleyicilerin" günümüz sanatında aradıkları pek çok şeyi bulabildikleri bir sanatsal dil ortaya koyuyor. Morimura kültür, kimlik, ırk, cinsiyet gibi ayrımcı kalemleri dışlayarak oluşturduğu rengârenk bir gri alanda, kendi orijinalliğini kabul ettirmiş ve günümüzün sanatının 'ne'liğini tam olarak örnekleyen önemli sanatçılarından biri haline gelmiş durumda.

Bourriaud'un dediği gibi temellükle başlayan ve postprodüksiyon süreci sonunda yeni bir orijinale ulaşan yol, burada Yasumasa Morimura'nın sanatı üzerinden serimlenmeye çalışılmıştır. Morimura'nın orijinalden yeni bir orijinal elde etmek için harcadığı çaba, sürece kattığı kültür ve birikimin niceliği ve niteliği, hem onun sanatını orijinal kılmakta hem de genel anlamda postprodüksiyon sanatının hangi şartlarda üzerine yapışmış "bayağılık" ya da "sahtelik" gibi olumsuz etiketlerden sıyrılabileceğini göstermektedir. Fei Dawei'nin (akt. Lu, 2013, 138) dediği gibi "sanatın gelişebilmek için mutlaka içinden çıktığı kültürü aşan bir yönünün olması gerekir. Günümüz dünyası, küreselleşmiş kültür ve açıklık çağındadır". Bu çağın sanat dillerinden biri olan postprodüksüyon sanatı, sanatın geleceği ve gelişimine büyük oranda etki edebilir. Tabi ki öncelikle Jacques Rancière'in ifadesiyle (2012: 12) "sanatın var olması için, onu sanat diye tanımlayan bir bakış ve bir düşünce olması gerekir". Temellük sanatı ve özelde de Postprodüksiyon sanatının kendilerini çoğunluğa orijinal bir sanat alanı olarak kabul ettirmeleri biraz daha vakit alabilir, ancak bugünkü yayılımın ve kabulün hiç de "hükümsüz" olmadığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

ANTMEN, Ahu. *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayınları, 2014.

AKAY, Ali. *Önsöz*. Nicolas Bourriaud, Postprodüksiyon. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004.

ARTUN, Ali. *Sahte Sanat*, E-skop dergi. 2013. http://www.e-skop.com/skop-bulten/sahte-sanat/1162 (erişim tarihi 16.09.2014).

BAUDRILLARD, Jean . *Sanat Komplosu*. (Çev. I.Ergüden vd,) İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

BEITH, Malcolm. *Japan's Man of Many Faces: Yasumasa Morimura*. Newsweek International, August, 2001. http://findarticles.com/p/articles/mi_hb3335/is_200108/ai_n8055882 (erişim tarihi: 10.09.2013)

BRYSON, Norman. *Morimura: 3 Readings*. Art and Text, S:52, s:75. 1995. *www.arts.usyd.edu.au/departs/arthistory/documents/mcaabibfinal2007.pdf* (erişim tarihi: 10.09.2013)

BRYSON, Norman. *Mother (Judith II)*. Artforum, January, s: 70. 1994. www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_/ai_15143620 (erişim tarihi: 09.10.2013)

BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodüksiyon.* (Çev. Nermin Saybaşılı), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004.

Di PIETRO, Monty. *Yasumasa Morimura at Tokyo Modern Arts Museum*. Assembly Language Tokyo Avant Garde Culture. www.assemblylanguage.com/reviews/morimura.htm (erişim tarihi: 15.10.2012)

FOSTER, Hal. *Arty Party*. C:25, S:23, s:21-22, Londra: London Review of Books, 2003.

FOSTER, Hal. *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard.* çev: Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.

FRIIS-HANSEN, Dana. *Yasumuasa Morimura*. Frieze, S:20, s:57.Ocak 1995, http://www.frieze.com/issue/review/yasumasa_morimura (erişim tarihi : 09.05.2017)

GINTZ, Claude. *Başka Yerde & Başka Biçimde*. Ankara: Dost Yayınevi, 2010.

HEARTNEY, Eleanor. *Sanat ve Bugün* (Çev.Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Yayınları, 2011.

ITOI, Kay.*Seasons of Passion*. 2006. www.artnet.com/magazineus/features/itoi/itoi12.6.06.asp (erişim tarihi: 09.05.2017)

JOHNSON C, Patricia. *Best of The East.* Houston Chronicle, March 2, 2003. www.chron.com/CDA/archives/archive.mpl?id=2003_3632060 (erişim tarihi: 14.06.2016)

KAORI, Chino. *Gender in Japanese Art*. Gender and Power in the Japanese Visual Field *Joshua S. Mostow, Norman Bryson, ve Maribeth Graybill (Ed.)*. S: 22. Honolulu: University of Hawaii Press, 2003.

KOPLOS, Janet. *Yasumasa Morimura at NW House*. Art in America, C:77, S:6, New York: 1989.

KUSPIT, Donald. *Daughter of Art History: Photographs by Yasumasa Morimura*. New York: Aperture Foundation, 2005.

LU, Carol Yinghua. *Çağdaş Dönüş: Tek Çağdaş Sevdası, Tek Dünya*, Ali Artun vd. (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir,* (ss.127-145), İstanbul: İletişim. 2013.

MARSH, M.; WATTS, M.; MALYON, C., *A.R.T. Art, Research, Theory*, Melbourne: Oxford University Press, 2003.

MORIMURA, Yasumasa. *About My Work, Daughter of Art History*. Ed. Andrew Hiller. Hong Kong: Aperature Foundation, 2003.

MORIMURA, Yasumasa. *On Self-Portrait: Through the Looking-Glass*, Amsterdam: Meco Offset BV, 2008.

MUNROE, Alexandra. *Japanese Art After 1945*. Scream Against the Sky. New York: 1994.

RANCIÈRE, Jaques. *Estetiğin Huzursuzluğu*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: İletişim. 2012.

SMITH, Roberta. *Seeing 3 Images in One Face*. The New York Times, 1996. http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9506EFDD173FF935A3558260 (erişim tarihi: 04.06.2013)

TATEHATA, Akira. *Yasumasa Morimura ile söyleşi.* Art and Text, S:36, Mayıs 1990. http://hdl.handle.net/10023492/735 (erişim tarihi: 04.06.2016)

WAGNER, Barbara. *Gender - Double Trouble and Transgression: Yasumasa Morirmura's appropriation of a desirable body*. Meowpower Feminist Journal, s.109-112, 2004.

WEIL, Benjamin. *Yasumasa Morimura at Toronto Hall*. 1995. Atlantica de las Artes. www.caam.net/en/atlantica.htm (erişim tarihi: 07.01.2016)

WELCHMAN, John . *Art After Appropriation*, San Diego:.University of California Press, 2003.

İNTERNET KAYNAKLARI

http://meowpower.org/archives/december04/rmpioa3.html (erişim tarihi 27.05.2013)

http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/2788/lang/1 (erişim tarihi: 12.12.2013)

http://www.shugoarts.com/en/morimura.html (erişim tarihi: 09.06.2016)

http://www.answers.com/topic/yasumasa-morimura (erişim tarihi: 09.06.2016)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a5a5450ec0939.17645664 (erişim tarihi: 16.11.2017)

http://www.luhringaugustine.com/index.php?mode=artists&object_id=75 (erişim tarihi: 14.05.2014)

GÖRSEL KAYNAKLAR

Resim 1. Tziano, *Urbino Venüsü*, 1538 (erişim tarihi: 10.09.2017). https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Urbino

Resim 2. Edouard Manet, *Olympia*, 1863 (erişim tarihi: 10.09.2017). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manet,_Edouard_-_Olympia,_1863.jpg

Resim 3: Yasumasa Morimura, 1988, *Portre (İkizler) / Portrait (Futago)* (erişim tarihi 10.08.2012). http://www.artnet.com/Magazine/features/itoi/itoi8-3-1.asp

Resim 4: Yasumasa Morimura, *Prenses A.*1990 (erişim tarihi: 13.08.2014). Luhring Augustine. http://www.luhringaugustine.com/-artists/yasumasa-morimura#/images/3/

Resim 5: Rosetti, *Sevgili / Beloved*, 1865-66 (erişim tarihi: 13.08.2014). http://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-the-beloved-the-bride-n03053

Resim 6: Yasumasa Morimura, *Altı Gelin / Six Brides*, 1991 (erişim tarihi: 13.08.2014). http://www.artnet.com/artists/yasumasa-morimura/six-brides-AqS5GqFAmDnIuY3sYv6ItQ2

Resim 7: Yasumasa Morimura, *Altı Gelin / Six Brides,* 1991 (detay) (erişim tarihi: 13.08.2014).

http://www.artnet.com/artists/yasumasa-morimura/six-brides-AqS5GqFAmDnIuY3sYv6ItQ2

Resim 8: Yasumasa Morimura, *Oto-portre (Marilyn Monroe)*, 1996 (erişim tarihi: 13.08.2014). http://www.artnet.com/artists/yasumasa-morimura/self-portrait-after-marilyn-monroe-a-ar570DxlnZcuVe5srbWPag2

Resim 9: Yasumasa Morimura, *Oto-portre (Jodie Foster)*, 1996 (erişim tarihi: 14.08.2014). http://www.luhringaugustine.com/artists/yasumasa-morimura/artworks/series?view=slider#3

Resim 10: Yasumasa Morimura, *A Requiem- Dream of Universe*, 2007 (erişim tarihi: 21.06.2014). http://www.luhringaugustine.com/exhibitions/yasumasa-morimura6?view=slider#6